

## Relire *le Fou d'Elsa* de Louis Aragon

Paul Perron

Volume 28, numéro 1, été 1995

Les paradigmes du plaisir et ses avatars

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501111ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501111ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perron, P. (1995). Relire *le Fou d'Elsa* de Louis Aragon. *Études littéraires*, 28(1), 69-82. <https://doi.org/10.7202/501111ar>

### Résumé de l'article

Dans ce travail nous explorons l'articulation, le déploiement, le timbre, le grain, ou encore la polyphonie des voix multiples qui ponctuent et orchestrent ce long et complexe poème de plus de quatre cent cinquante pages, couvrant plus de cinq siècles d'histoire et traitant de diverses cultures d'origine européenne et arabe inextricablement imbriquées. Bien que le concept de polyphonie doive beaucoup à Bakhtine qui s'en est surtout servi dans ses analyses du roman, nous l'infléchissons afin de tenir compte du jeu du tourniquet de voix qui se font écho lors du dévidage de la narration de ce poème. Aucune réponse monologique n'arrive à résoudre la tension ou la dissonance de l'univers figurativisé de ce texte. Forme-sens, dans *le Fou d'Elsa*, la polyphonie n'est pas le simple relais d'une profusion de points de vue, mais participe plutôt à la fois à l'historicité individuelle et collective, ancienne et moderne, imaginaire et symbolique, et produit, dans sa spécificité, les sens et les formes d'une culture donnée, son livre ouvert.

# RELIRE *LE FOU D'ELSA* DE LOUIS ARAGON

*Paul Perron*

■ Témoignage d'un amour sans bornes pour Elsa Triolet, *le Fou d'Elsa* d'Aragon — qui se manifeste également comme l'inscription du tracé d'un être pris dans les rets d'une histoire, de l'histoire qu'il tente de restituer mais qui, en fait, le reconstitue, le happe et l'inscrit dans un temps du vécu immédiat — a fait couler beaucoup d'encre et a confondu nombre de critiques par sa complexité et sa difficulté de lecture, voire même de décryptage. Notre intention ici n'est pas de réduire l'œuvre au micro-récit, ou au programme narratif de son titre, sorte de mise en abyme de la fable des relations interpersonnelles, mais plutôt d'explorer l'articulation, le déploiement,

l'espace, le timbre, le grain, ou encore la polyphonie<sup>1</sup> des voix multiples qui ponctuent et orchestrent le texte dès son ouverture.

Vouloir classer cet ouvrage, qu'Aragon lui-même sur la page de couverture qualifie de « poème », selon des critères historiques et chronologiques afin de le situer par rapport à d'autres s'avère un exercice plutôt stérile dans la mesure où, protéiforme, celui-ci échappe dans son ensemble à l'axe conventionnel et contraignant des règles fixes de la versification française, du narratif et du descriptif<sup>2</sup>. Sa poéticité n'est aucunement garantie par la reprise des formes et des contenus imposés par un genre particulier. C'est davantage son

---

1 De nos jours cette expression est largement utilisée dans les études bakhtiniennes pour désigner une forme d'écriture du roman qui établit une nouvelle relation entre auteur et héros par laquelle le romancier accorde aux personnages leurs propres intentions et médiatise leurs voix sans les subsumer. Ainsi, les multiples voix qui se contestent représentent une multiplicité de positions idéologiques qui dialoguent, libres des contraintes ou jugements de l'auteur. Pour nous, outre que le concept de polyphonie se dégage d'un autre genre, intitulé « poème », le jeu des multiples voix qui émergent, sorte de tourniquet qui va en s'accélégrant, n'accorde aucun privilège à une voix en particulier, de sorte qu'aucun point de vue ne domine, y compris celui du narrateur. Aucune réponse monologique n'arrive à résoudre la tension ou la dissonance de l'univers figurativisé du récit. La polyphonie, en somme, constitue un processus de composition qui empêche la totalisation du sens ou le figement de la signification, elle joue sur le processus des relations des multiples voix plutôt que sur la finalité de la clôture du sens de la seule parole monolithique.

2 Dans une optique analogue, voir l'essai de Robert Giroux et Hélène Dame, « Les Critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise » (1981).

aspect composite et varié qui caractérise ce long « poème » de plus de quatre cent cinquante pages, dans la mesure où les multiples éléments mixtes et hétérogènes ne se trouvent pas intégrés dans l'unité d'un même récit, d'une même action, par l'entremise d'une même forme, comme ce serait le cas pour la légende ou l'épopée, par exemple. D'ailleurs, bien que l'œuvre soit en partie affranchie de certains critères conventionnels, lorsque des jeux d'itération de formes et de contenus se trouvent articulés, intégrés et hiérarchisés dans divers segments et chapitres, la syntaxe et l'homogénéité sémantique sont à peu près toujours respectées.

Je voudrais commencer l'examen du fonctionnement de l'énonciateur-énonciataire dans ce poème, d'abord en me penchant brièvement sur le premier chapitre de l'ouvrage qui se veut une introduction ou une préface. Ce récit liminaire se manifeste en quelque sorte comme une justification ou une explication par le préfacier<sup>3</sup>, de la manière dont il

est arrivé à écrire son poème. Il s'agit d'un historique servant à rendre vraisemblable le récit poétique qui va suivre et qui, comme la plupart des préfaces, est en fait une espèce de « postface » rédigée après coup<sup>4</sup>. D'entrée de jeu, le préfacier, qui ne se nomme pas si ce n'est par sa signature apparaissant sur la couverture et la page de garde, se positionne temporellement devant son texte. On remarquera toutefois qu'il fournira au cours de ce chapitre de nombreux indices biographiques sur sa vie intellectuelle, personnelle et sociale. Par exemple, en 1960, il entend une chanson dont les paroles déclenchent chez lui une réaction profonde. Ici, le temps de l'écriture se fixe entre 1960 et la parution du poème en 1963, date de sa publication. De plus, le préfacier narre une histoire où il est à la fois acteur et locuteur et, par là même, où il synchronise les rôles d'agent et d'énonciateur. Cette première page se compose d'une suite d'énoncés sur la faute de français qui a motivé sa propre écriture, sur le *Ménestrel*, *journal de*

---

3 D'une part, le préfacier et le narrateur sont homographes et, d'autre part, il existe dans le discours préfaciel une surdétermination de la deixis, surtout des pronoms personnels et des noms propres, qui crée un réseau prégnant de référentialisation. De sorte que le narrataire / énonciataire / « lecteur » est amené à investir progressivement le signifiant de la personne, narrateur / énonciateur, par le signifié « auteur » / Aragon, et les signifiants des noms propres de personnes et de lieux par les signifiés personnes et lieux que le « Je » a connus dans son vécu et / ou dans son imaginaire. D'ailleurs, ce phénomène d'effet « autobiographique » se produit dans le « Lexique et notes ». Les deux dernières phrases qui clôturent le volume réactivent, par le changement de typographie et de caractères, une référentialisation massive des rôles du lecteur / AUTEUR :

*Il se rencontrera des contradictions orthographiques entre le texte du poème et celui du lexique, tant par fantaisie que par négligence : le lecteur est prié de toujours donner raison au lexique qui lui permettra de corriger les erreurs, volontaires ou non. EXCUSEZ LES FAUTES DE L'AUTEUR (p. 452).*

4 On pense aux nombreux *Avertissement de l'Éditeur, Préface du Rédacteur, Avis de l'Auteur*, etc., qui présentent quantité de romans du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles. À titre d'exemple, voir *la Vie de Marianne, les Liaisons dangereuses, Manon Lescaut, Adolphe, la Nausée*. Pour une étude des ouvertures narratives avant 1800, consulter Pierre Rodriguez et Michèle Weil, *Vers un 'thesaurus' informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800* (1991).

*musique*, sur des « chansons dont les paroles sont de *M. Victor le Comte...* et la musique de *Mlle Pauline Duchambge, cette amie de Marceltne Desbordes-Valmore* » (p. 11). À la page suivante, il revient sur la faute en question : au lieu d'écrire *la Veille où Grenade fut prise*, il aurait fallu inscrire *la Veille du jour où Grenade fut prise*. Mais la répétition inlassable de cette version erronée — sorte de rengaine qui le hante — déclenche dans son esprit le souvenir de l'image parallèle de la prise de Paris au début de la Deuxième Guerre mondiale : « quand, avant que le courant fût coupé, dans une maison du Maine, j'entendis la nouvelle de Paris tombé... » (p. 12).

Suivent d'autres rétrospections, qui servent à montrer comment le préfacier s'est identifié avec « ce Boabdil dont je ne sais bien comment il a pénétré dans mes rêves » (p. 12), et qui sont ponctuées par des chrononymes évoquant la prise de Paris « ce terrible 13 juin 1940 » et celle de Grenade en 1483. D'ailleurs, d'autres moments critiques sont évoqués : l'année de sa première communion, quand il a retenu les phrases d'un livre sur la chute de Grenade dont il reconnaît les sources barrésiennes. Survient alors une référence aux « années vingt quand je rendis visite à Maurice Barrès » (p. 13), lorsque ce dernier devint pour l'auteur énonciateur ce que Lucien de Samosate était à Wieland<sup>5</sup>, ainsi qu'une

longue réflexion sur les difficultés et les pièges rencontrés à vouloir reconstituer le passé à partir de témoignages lorsqu'on ne fait pas partie, au départ, d'une culture :

J'appartenais par la tradition, l'enseignement et les préjugés au monde chrétien : c'est pourquoi je ne pouvais avoir accès à celui de l'Islam par la voie directe, l'étude ou le voyage. Seul ici, me guiderait le songe, comme ceux qui descendirent aux Enfers, Orphée ou Dante... (p. 14).

Véritable descente, le rêve de Grenade se précise, d'abord par une visite à cette ville « à la fin de l'automne 1926 » (p. 14), avec en main le guide de Baedeker et le livre de Washington Irving, *Conquest of Grenada*. Toutefois, ces deux livres, ces deux témoignages restent littéralement lettres mortes. Ce ne sont plus les coïncidences de rencontres littéraires et personnelles, mais leur convergence qui oriente le désir et la nécessité d'écrire. C'est d'abord le sang de Federico García Lorca qui marque Grenade et la rend vivante pour le préfacier-énonciateur et, surtout, un poème de Mikhaïl Svetlov sur cette ville présenté par la femme que : « j'aimais uniquement, je veux dire que j'aurai uniquement aimée » (p. 15). Et c'est ce poème, « où tournoie le grand tourment du XX<sup>e</sup> siècle, des hommes et des femmes à leur pays arrachés, la voix de ce sentiment nouveau, comme une conquête moderne, l'internationalisme prolétarien, pour lui donner son nom

---

5 « ...Wieland s'imagina si fortement l'homme décrit qu'il fut saisi de doute sur la véracité de l'image et se prit à penser que les actions reprochées au modelé n'apparaissaient si odieuses que parce qu'on en ignorait les mobiles [...] Il les chercha dans les auteurs anciens [...] Moins heureux, j'ai dû chercher Boabdil, qui se dérobait derrière son buisson de lauriers-roses, sous les fleurs arabes portées à partir du pays de Nadjd, des temps ante-islamiques à la chute de Constantinople... » (p. 13).

ensanglanté... » (p. 15), qui constitue un appel mystérieux et irrésistible à remonter à la chute de Grenade.

Dès lors, l'énonciateur dresse raisonnements et arguments pour tenter de neutraliser bon nombre de critiques éventuelles que l'on pourrait lui faire au sujet des origines de son œuvre :

À ceux qui diront que c'est artifice, [...] à ceux-là qui ne verront que rhétorique [...] à ceux qui prendront cette histoire pour une simple fiction [...] À ceux qui me reprocheront d'y avoir mêlé la prose et le vers, et des formes hybrides du langage [...] À ceux qui ne liront *le Fou d'Elsa* qu'en s'y tenant à la lettre, je dirai [...] Ou je rappellerai ces mots de Chateaubriand [...] Au vrai, l'auteur ne tint l'anecdote que de Perez de Hita [...] Mais je ne défends pas ce que j'écris ou vais écrire (p. 15-18).

Ces justifications qui, selon le préfacier, n'en sont point, s'appuient sur quantité d'exemples tirés de ses lectures, ou qui mettent en scène des personnages rencontrés et des faits historiques vécus, ce qui finit par créer un effet de « réel ».

En fait, la première partie du poème est construite par un énonciateur qui considère la langue comme un instrument et élabore une stratégie de manipulation de nature explicative, justificative et argumentative qui, par le jeu des déictiques de temps, de lieu et de personnes, situe d'une part l'énonciataire avec une insistance croissante et, d'autre part, marque sa propre présence dans l'énonciation-énoncé. De plus, l'énonciateur mobilise les ressources de la langue afin de tisser de multiples réseaux de référentialisation, eux-mêmes fondés sur un vaste savoir de l'histoire et de la littérature occidentales et orientales, ce qui tend à rendre vraisemblable son discours et le

poème à venir crédible. On pourrait dire que, pour l'énonciateur, l'enjeu est ici d'élaborer sa compétence de façon irréfutable, tout en construisant les divers topoï de l'énonciataire. Cette même stratégie, mise en œuvre du début à la fin du texte, se manifeste tout particulièrement dans la dernière partie du livre sous forme d'un péritexte de vingt-cinq pages comprenant plus de cinq cents entrées. Du reste, c'est dans ce « Lexique et notes » que « l'auteur »-énonciateur, visant un « lecteur »-énonciataire français « dont il s'agit de *factiliter la lecture* », s'explique non seulement sur « *le caractère arbitraire de la transcription des mots arabes* », mais aussi sur les raisons des choix d'une orthographe particulière pour des mots déterminés : « D'ailleurs, si je mets une grande lettre à certains mots (comme la Sounna, la tradition), il faut suspecter un peu mes intentions ou arrière-pensées sacralisatrices » (p. 428). En somme, dans son récit, non seulement le locuteur produit des énoncés mais, encore, il statue sur cette activité en s'appropriant l'instance de la sanction tout en commentant l'efficacité de sa propre performance.

On pourrait choisir, au hasard de la lecture, n'importe quel poème, chant, lamentation, parabole, fable, chanson, partie de journal, ritournelle, incantation, parenthèse, récit ou narration et, en deçà ou au-delà de toute considération formelle, en arriver à reconstituer les programmes narratifs qui en forment l'armature sémantique et en assurent la cohérence. Ainsi existe-t-il, au sein de l'ensemble, une série de poèmes, à forme fixe ou en prose, mettant en place des rapports contractuels

interindividuels, virtuels ou actuels, et qui sont de l'ordre du désir ou de la passion. Par exemple, les deux poèmes « Vers à danser » (p. 78) et « Gazel du fond de la nuit » (p. 78-80), qui se font pendant, réalisent nombre de programmes narratifs apparaissant comme des transformations d'état de nature cognitive et pathémique, tout en élaborant les relations fiduciaires qui les sous-tendent.

La première strophe de « Vers à danser » instaure une manipulation pragmatique et cognitive d'un énonciateur « je », par rapport à un énonciataire « tu », en fonction d'une temporalisation tridimensionnelle (passé-présent-futur) sous le mode d'une promesse à accomplir : « Nous dormirons ensemble ». La deuxième strophe temporalise, spatialise et actorialise les valeurs de la première en réitérant la même temporalité, mais elle actualise aussi un nombre plus élevé de déictiques « je/ tu », en tant que possessifs « je-mon » versus « toi-tes-tien ». On notera, néanmoins, que de la promesse de la première strophe, où dire c'est faire, nous passons au don et à l'acceptation du don : « J'ai mis mon cœur entre tes mains » ou, en d'autres termes, à l'établissement du contrat. La troisième strophe articule la même temporalité et reconduit la promesse et le contrat en tant que *faire* pragmatiques, par le truchement d'un dispositif de déictiques analogue au précédent. Cependant, la deixis est rythmée par une urgence qui se traduit dans la forme par

l'augmentation en crescendo de la quantité de pronoms possessifs et personnels de nature appellative, alors que la répétition et le maintien du contrat se font dans la fragilité de la durée des sentiments humains et de la rupture virtuelle : « *Mon* amour [...] Et tant que *je* t'aime que *j'*en tremble, Aussi longtemps que *tu* voudras... » (p. 78 ; c'est nous qui soulignons). Par l'intermédiaire du jeu des déictiques, le système d'énonciation renforce, ponctue et déploie la pulsion des émotions exprimées dans le poème. En outre, celui-ci indexe et marque non seulement la place des interlocuteurs, mais aussi scande et rappelle dans son urgence l'intolérable absence qu'il tente de rendre présente en évoquant, en mimant sa virtuelle prise de parole différée.

Au plan discursif, le poème suivant, « Gazel du fond de la nuit », est d'une plus grande complexité en ce qu'il met en scène des réseaux de spatialisation, de temporalisation et d'actorialisation davantage articulés. Composé de quinze strophes de deux alexandrins à rimes suffisantes ou riches, chaque strophe étant suivie d'un même refrain, ce poème institue une suite de programmes narratifs qui s'actualisent en tant que transformations des divers états de deux interlocuteurs *in praesentia*, dont un seul se réalise par l'entremise d'une unique prise de parole<sup>6</sup>. À l'encontre du premier texte, le corps figure de façon proéminente, il est successivement

---

6 Voir Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage » (1966), et « L'Appareil formel de l'énonciation » (1974), ainsi que Catherine Kerbrat-Orrechioni, *l'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* (1980).

habillé, déshabillé. Des équivalences s'établissent entre le gestuel, le pragmatique et le cognitif, entre le cosmologique et le noologique — la perte des vêtements correspondant à la perte des illusions —, et de nombreuses transformations corporelles marquent les mutations qui s'opèrent entre les plans cognitif et pathémique. En bref, se trouvent inscrits des corps sensibilisés qui organisent leur univers ambiant en fonction de la perception naissante, prise dans la chair manipulée et manipulante. Un même dispositif d'énonciation que celui mis au jour dans « Vers à danser », scande et ponctue ce poème.

Encore une fois, le caractère pressant de l'interpellation est accentué par la récurrence d'un grand nombre de déictiques qui inscrivent l'énonciateur et l'énonciataire dans un réseau de rapports passionnels troubles. Cependant, la dernière strophe se trouve isolée du reste du poème par la présence du *Commentaire de Zaïd* de nature exégétique qui, bien que non présent dans les quatorze premières strophes, surgit en tant que « Je », non assimilable à cette première configuration de la deixis. La dernière strophe bascule dans un autre régime de discours, car c'est bien Zaïd qui, en jugeant, s'approprie la parole et, s'adressant directement au gazel, inscrit en toutes lettres le nom, le temps et l'espace, voire l'histoire, de la véritable destinatrice à partir de laquelle ce projet d'écriture prend et fait sens : « Va dire ô mon gazel à ceux du jour futur — Qu'ici le nom d'Elsa seul est ma signature *au fond de la nuit* » (p. 80).

Le temps et l'espace des acteurs, initialement indexés par les déictiques, se télescopent, se fondent et se transmutent dans les avatars de l'éponyme.

En tant que tels, ces deux poèmes ne posent pas de problèmes de décryptage et d'interprétation insurmontables, en ce qui concerne leur structure narrative ou même le système d'énonciation qui les sous-tend. Toutefois, le réseau des déictiques — indicateurs de temps, de lieu, de positionnement d'acteurs, de prises, de relais et de changements de paroles — qui informe ces deux textes se révèle relativement subtil dans un univers poétique où dire c'est faire.

Examinons maintenant d'autres genres de textes entrant dans la composition de ce grand « poème », notamment un segment de « Vie imaginaire du wazîr Abou'l-Kâssim 'Abd al-Mâlik », (p. 109). Il s'agit d'un récit en prose à la troisième personne où un énonciateur se penche sur des événements qui sont supposés avoir eu lieu avant 1483. Des programmes narratifs simples, comportant une série de transformations d'état, s'enchaînent, cette fois non plus sous le signe de la fiducia et du contractuel, mais sous celui de la polémique, du mensonge, de la fausseté, du secret et de la duplicité. Cette page narre les combats réussis entre Abou'l-Hassân et les Castillans ; la formation d'alliances entre le Vieux Roi et son frère, le Zagal ; la non-intervention stratégique du fils Boabdil qui laisse s'épuiser son père et le roi Ferdinand en de vains combats, (manipulation des autres sous le signe de la fausseté qui aura comme résultat la contre-finalité de le faire

traiter de lâche, « Chico », par son entourage) ; une scène où la reine est censée agir en tant qu'adjuvant de la non-intervention auprès du Vieux Roi, selon « l'histoire à la castillane » ; la décision de Boabdil de remplacer le wazîr par un homme plus jeune, dont la défaite et l'emprisonnement empêchera la réalisation, ainsi que « le bruit semé que le jeune souverain avait péri » (p. 109).

Dans ce fragment, ce ne sont pas les programmes narratifs polémico-conflituels (confrontation-défaite-domination) qui font problème, ni le fait que le texte s'articule selon les modalités véridictives d'être versus paraître et non-paraître versus non-être, ou encore de vérité (ce qui est, paraît) versus fausseté (ce qui ne paraît pas, n'est pas), et de secret (ce qui est, ne paraît pas) versus mensonge (ce qui paraît, n'est pas). L'organisation de la spatialisation, de la temporalisation et de l'actorialisation se laisse reconstituer, non sans peine, il faut le dire. Mais c'est surtout au niveau de l'énonciation que surgissent des difficultés de compréhension ou d'interprétation.

À y regarder de plus près, une voix anonyme, un « il », empruntant le passé historique, énonce ce qui semble aller de soi<sup>7</sup>. Mais on notera que l'énonciateur ne maintient pas toujours la distance nécessaire entre le temps de l'événement et le temps de l'énonciation<sup>8</sup> pour créer un effet de vérité historique incontestable. Il n'existe aucune indication

sur le temps de l'énonciation, sur le moment où celui-ci commence et où il se termine. Une voix anonyme parle, il s'agit d'un énonciateur historien qui, à la page suivante, paraîtra en tant qu'énonciateur-poète et entonnera un autre mode de discours, cette fois-ci à forme fixe. De plus, le temps de l'énonciation est non-chronotope, indéterminé, et aucun indice temporel n'évoque le moment de la prise de parole ainsi que son rapport avec le temps des événements qui, nous dit-on, se sont produits avant 1483. Pour la plupart, comme dans le discours historique, l'écart indéfinissable entre le temps et l'ordre de l'énonciation et ceux des événements est maintenu par le truchement du passé historique. De plus, l'événement est narré selon l'ordre chronologique, et son caractère inchoatif, duratif, terminatif, singulatif ou itératif est nettement délimité.

On remarquera, pourtant, qu'un autre type de discours, ou de commentaire de l'énonciateur, traverse et glose ce fragment « historique », tout comme les nombreux morceaux analogues entrant dans la composition de l'ensemble. Le trait distinctif de cette exégèse se constate au niveau du changement des temps verbaux, à savoir la transition du passé au présent. Alors, non seulement l'ordre des événements se trouve-t-il bouleversé, dans la mesure où l'écart entre le temps de l'énonciation et celui de l'événement est aboli, instaurant par là même un

7 Consulter à ce sujet l'essai séminal de Roland Barthes, « L'Écriture du roman » (1953), sur le rapport entre l'écriture de la fiction et l'écriture de l'histoire, ainsi que le chapitre sur « les Relations de temps dans le verbe français » d'Émile Benveniste (1966).

8 Sur un concept narratologique analogue, voir Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), p. 85-115.



rapport de simultanéité entre événement et énonciation, mais le lieu de l'occurrence est aussi assimilé au lieu de la parole. Le gnomique (ni temps ni lieu) impose une autre loi, une loi autre, en arrachant l'événement de ses assises historiques, de l'avant et de l'après, tout en le projetant sur l'axe de l'intemporel. L'événement, qui prenait sens dans la série ordonnée de ce qui était et de ce qui sera, se trouve aspiré par la prise de parole infinie de ce présent éternel sans cesse reconduit.

C'est dans cette activité de glose, ou d'exégèse, que l'énonciateur laisse la plus grande trace de sa présence. Il arrive aussi bien à construire sa compétence et à sanctionner sa performance qu'à faire montre d'un vaste savoir qu'il étale par l'entremise d'un ensemble de déictiques se référant et appartenant à au moins quatre aires culturelles différentes. Ainsi, l'énonciataire se trouve-t-il confronté à une pléthore de noms propres et de toponymes qui sont autant de références à des personnages et à des lieux qui ont réellement, ou peut-être pas, existé, et qui s'inscrivent dans les univers culturels de références arabe, portugais, castillan ou français. Dans le texte cité ci-dessus, on se réfère à la fois à *Aboû'l-Hassân* comme « le Vieux Roi » ou « le Roi », à *Zagal* comme « son frère », à *Boabdil* comme « son fils », « l'Émir », « Mohammed XI » ou « Chico », à *Aboû'l-Kâssim* comme « le wazîr », à la *Reine Zoratyma* comme « son épouse », à *Ali-Atar* comme « le père de la Reine » ou comme le

« commandant ». On évoque également le *Banoû Sarrâdj, le chanteur de zadjal*, ainsi que les *houssab*, « comme on appelle les conteurs de carrefour ». Ce fragment déploie donc un jeu de déictiques qui met en place au moins quatre topoï culturels distincts.

Deux exemples s'avèrent significatifs de ce point de vue. Le premier concerne un toponyme, alors que le second joue sur un patronyme. Évoquant « la place de Loucha », l'énonciateur ouvre immédiatement une parenthèse « (Castillans disent Loja, nous Loxa) », faisant ainsi appel à trois énonciataires virtuels : Français, Castillan, Arabe. De même, la dernière phrase de ce fragment se termine : « (c'est quand Joao II, roi de Portugal, rejette les bavardages de ce Christovam Colon qui demandait qu'il ennoblît pour naviguer vers Cipango<sup>9</sup>) ». Se trouvent indexés l'énonciataire portugais, « Joao II » et « Christovam Colon » ; français, « Joao II, roi de Portugal » et « Colon » ; et occidental, « Cipango ». De sorte que la deixis et les commentaires de l'énonciateur créent des effets de référentialisation motivant de nombreuses aires culturelles qui, dans leur intersection, engendrent un nouvel espace de type historique, géographique et culturel.

Ce va-et-vient entre le passé historique et le gnomique, entre l'événement cantonné dans son ordre temporel et projeté dans l'intemporel du commentaire, ainsi que l'effet polysémique résultant de la glose de l'événementiel que l'énonciateur enrachine

---

9 Nom donné au Japon en Occident à la fin du Moyen Âge.

dans divers domaines culturels, provoquent un fractionnement temporel. En somme, l'événement singulier est rendu perméable au multiple, et ne saurait se réduire à un rapport univoque à la situation d'énonciation. Cet éclatement temporel se double aussi d'une fragmentation de l'appareil de référentialisation qui tantôt croise des savoirs appartenant à différents champs, et tantôt les assimile. De sorte que l'énonciateur met en place un système de référentialisation qui se construit et se déconstruit par le recouplement et le décroisement d'événements faisant partie de multiples sphères de savoir : française, arabe, castillane, portugaise, etc. À n'importe quel moment, un événement peut se réduire à un seul, à deux ou plusieurs de ces univers de référence. Et c'est justement dans l'intersection virtuelle ou actuelle de ces nombreux ensembles que le texte crée et fait surgir de nouvelles configurations faisant appel à un vaste savoir spécialisé sur le monde.

En outre, au moyen de l'exégèse, l'énonciateur s'investit dans son énoncé de multiples façons. D'abord, en soulevant le fait que d'autres historiens nationalistes ont commenté cette série d'événements : « l'histoire à la castillane veut que... », il en dénonce grâce à l'ironie leur caractère eurocentrique : « ... scène d'opéra qui se combine mal avec le fait que... » Ensuite, il souligne son appartenance à un groupe, « nous », qui

détient un savoir autre sur la motivation de l'événement que les Castillans, « eux ». Commentant le toponyme « Loucha », l'énonciateur enchaîne avec la parenthèse « (Castillans disent Loja, nous Loxa) ». D'ailleurs, celui-ci déploie une impressionnante panoplie de connaissances visant à construire un énonciataire idéal qui disposerait d'une information quasi encyclopédique. C'est en variant le point d'observation et l'optique de ce dernier, et en le situant devant un ensemble de faits et de données appartenant à divers espaces cognitifs que l'énonciateur élabore sa propre compétence.

Se pose dès lors la question de la fiduciaire<sup>10</sup>, sur laquelle le pacte énonciatif doit se négocier. Devant la performance d'un tel énonciateur, l'adhésion de l'énonciataire est assurée dans la mesure où il ne saurait contrôler la véracité du dire. Enfin, puisque la maîtrise de cette pléthore de connaissances s'avère impossible pour ce dernier, si ce n'est en se rapportant aux « Lexique et notes » fournis à la fin du volume, accepter le pacte énonciatif correspond à tout croire, sinon à tout répudier, à tout renier. Bref, dans cet univers où croire c'est savoir et savoir c'est croire, adopter le pacte, c'est effectivement faire acte de foi et se laisser positionner, déplacer dans les méandres rassurants de la foi. Que faire, effectivement, lorsque confronté par un énoncé tel que : « Même pour ce

---

10 L'énonciateur met en place un rapport contractuel (contrat énonciatif ou contrat de vérédiction), fondé sur l'adhésion de l'énonciataire, qui garantit le discours énoncé. En somme, l'énonciataire doit croire, ou être persuadé, qu'il existe dans l'énonciation-énoncé une possibilité d'identifier, grâce à sa propre compétence interprétative, les deux plans de l'être et du paraître du discours.

chanteur de zadjal, qui ne disait d'habitude aux carrefours que vers d'un amour insensé aujourd'hui ne se distinguant plus des houssab, comme on appelle les conteurs de carrefour » (p. 109), si ce n'est se rapporter aux « Lexique et notes » et puis capituler devant cet étalage de connaissances, en se laissant emporter, manipuler, situer par un appareil de référentialisation qui échappe à l'énonciataire. En bref, bien que l'énonciateur, en disant « je », s'approprie la langue entière et toutes les ressources du langage, par l'entremise de la deixis il construit en même temps un système de référence auquel l'énonciataire, défini par rapport à l'instance du discours qui le produit, c'est-à-dire le « je » qui s'y énonce, n'a aucune possibilité de coréférer identiquement, si ce n'est en faisant acte de croyance, d'adhésion et de soumission.

D'autres dislocations temporelles, beaucoup plus radicales que celles soulignées ci-dessus, coupent et fractionnent le dévidage de la fable. Par exemple, le « Journal de Zaïd » dans l'avant-dernière section du poème relate à la fois la prise de Grenade et l'Inquisition de 1492, et débute par ces paroles : « Qui parle ainsi ? Je ne sais plus, à veiller le sommeil murmurant de mon Maître [...] je ne sais plus ou si c'est de moi que les mots naissent, ou bien de lui » (p. 333). Ce journal qui forme un tout, mais dont les parties s'intercalent dans une constellation de fragments provenant d'autres époques, tel le chapitre IX intitulé « Jean de la croix » (daté de Grenade 1581 et d'Ubeda 1591, p. 351-354), est sans cesse interrompu, segmenté, par d'autres voix : que ce soit celle qui narre la

« Fable du navigateur et du poète » (p. 374-375), celle de la « Ritournelle de la fausse Elsa » (p. 382-383), celle de « L'auteur » (p. 385-386), du « Medjnoûn » (p. 386-387) ou, encore, celle de « Ce témoin qui n'est ni l'un ni l'autre » (p. 387). Pourtant, Zaïd reprend et relance son journal après s'être posé comme acteur synchrétisant les rôles de sujet et d'agent de l'énoncé sous forme de rétrospection ; à savoir la non-simultanéité entre le temps de l'énonciation et celui du récit. Mais la fiction du journal, témoin du passé et du présent, s'effondre lorsque l'énonciateur se projette quatre cent cinquante ans dans l'avenir et commence à tenir le discours d'un témoin et d'un observateur du XX<sup>e</sup> siècle. La ville de Grenade, ville de l'Inquisition et des persécutions, se trouve soudain assimilée à celle qui, sous le fascisme, est marquée par l'exécution de García Lorca en 1936. Zaïd, commentant une conversation avec le médecin de son maître, pose une question sur sa faculté de visionnaire, véritable don d'ubiquité qui lui permet, à partir d'un moment déterminé du passé, d'interroger et de prévoir l'avenir :

Qu'est-ce le double temps ? Comment peut-on voir à des siècles de distance, être à la fois en 1492 et en 1936 ? Et suivre en même temps jour à jour, seconde à seconde, l'angoisse des deux époques ? (p. 373)

Ces interrogations ne suscitent aucune réponse, car « l'éclairage de près de quatre cent cinquante années en avant [...] et quatre siècles et demi ne semblent pas avoir rendu sensiblement la vie plus supportable » (p. 373).

La fréquence, le rythme et le moment même de cette oscillation entre passé-présent-futur, pendule angoissant, augmentent en

intensité au fur et à mesure que l'on s'approche de la clôture du journal. Multipliant les temps et les lieux d'origine et d'arrivée, des déictiques de plus en plus abondants étoilent le récit, l'éclatant en autant d'instant et de topoï superposés. Palimpseste où les couches, ni jamais tout à fait les mêmes, ni tout à fait autres, s'imbriquent simultanément, inscrivant en pointillé le tracé de leurs origines, le récit se dessine comme un dédale inextricable d'épisodes entassés les uns sur les autres, enchâssés les uns dans les autres, se succédant à un rythme vertigineux et apparemment sans ordre chronologique, qu'il s'agisse de la Grenade de Federico García Lorca, de don Quichotte, du Medjnoûn, de Chateaubriand d'Ifrandjî, des savants qui ont connaissance du passé ou, encore, de celle d'Elsa (p. 380). Cette interrogation, ce questionnement se maintient par déplacement, par ruse, en faisant miroiter des fragments de l'irréversible désordre d'un univers chaotique par l'entremise d'un langage disloqué, fractionné, et se prolonge par nécessité en se dévidant selon une finalité inexorable.

La dernière partie en prose de cette section est énoncée, cette fois-ci, non pas par Zaïd mais par une voix indéterminée qui évoque des scènes ou bribes de scènes vécues, qui résume des dialogues ou des parties de dialogues entendus ou imaginés, ou encore des événements rapportés qui remontent au passé lointain et au futur éloigné. Le tout est déclenché par la reprise, sous forme de réécriture, du leitmotiv qui, à plus de trois cents pages d'intervalle appartient selon Zaïd « au cycle des contrefaçons moresques ou gitanes

d'An-Nadjî » (p. 78). Mais en s'appropriant le refrain de « Vers à danser », « *Nous dormirons ensemble* », l'énonciateur anonyme lui fait subir à la fois des transformations narratives, des mutations d'acteurs, et des changements d'énonciateurs : « ... *ils vieilliront ensemble...* ». Ce dernier refrain, enchâssé entre les points de suspension, scande la longue phrase anonyme de plusieurs pages (p. 391-92), ponctuée par des virgules, des points-virgules, rythmée par des points de suspension, des points d'interrogation, emportée par son souffle coupé, répété, il s'enfle, s'amplifie, déferle, jouant la scène du langage. Simultanément, après atermoiements, avec réticences et hésitations, arrive à s'imposer dans sa finalité apodictique « comme une raillerie du destin, le refrain d'un vœu déçu, la seule ambition de l'homme, le souhait immensément dérisoire de son cœur : *ils vieilliront ensemble* » (p. 392).

L'indécision des points de suspension qui encadraient le refrain est levée à la fin mais, dans son articulation même, la structure parataxique du segment joue à la fois la complexité multiforme de l'organisation temporelle du récit dans son ensemble et la polyphonie quasi inextricable des lancinantes prises de parole.

On aimerait faire nôtre la phrase liminaire du « Journal de Zaïd » : « Qui parle ainsi ? » (p. 333). Mais qui parle ? À partir de quelle instance prend-on la parole ? Nous avons remarqué que *le Fou d'Elsa* est constitué d'un grand nombre de régimes discursifs, ou à forme fixe ou en prose, ainsi « que des formes hybrides du langage qui ne sont ni

l'une ni l'autre de ces polarisations » (p. 16), réitérés par des énonciateurs multiples, mais qui sont cependant coiffés par celui qui inaugure et qui clôt le texte. L'introduction et la conclusion, qui débute par les « Chants du vingtième siècle », ont statut de métatextes, grâce auxquels, comme nous l'avons souligné plus haut, l'énonciateur par son discours évaluatif et par le jeu des déictiques non seulement commente sa propre activité et constitue par là même un centre de référence interne, mais encore implante et positionne l'autre, l'énonciataire, dans son univers de référence. Cependant, dans les « Chants du vingtième siècle », l'énonciateur qui, dans un premier temps, se pose comme distinct de l'énonciataire, soudain se dédouble, évacue l'autre et syncrétise les deux rôles : le « je »/ « tu », qui, dans le premier paragraphe du chapitre, postulait un locuteur distinct d'un allocutaire virtuel, subitement assimile les deux instances et promulgue l'activité de sa propre écriture comme objet de connaissance :

Tu es assis dans une maison de ville [...] Tu luttas contre le temps devant la table [...] Tu formes sur le papier des constellations de signes [...] Cependant tu craques de tous tes os Vingtième Siècle ici comme ailleurs [...] Tu t'es donné six mois pour te mettre en chansons et puis voilà quelque part qu'une guerre est soudain comme une voile [...] Et toi tu n'as perdu pendant ce temps-là que ta vie (p. 401-402).

Aussi, le véritable détenteur de la parole, à la fin, se l'approprie en se reconnaissant à l'origine du dire, de la création, de la *poésis*. Pourtant, tout au long du texte, l'énonciation est déléguée à une profusion d'énonciateurs de sorte que le texte se déploie comme la

mobilisation d'un foisonnement de prises de parole qui se font écho, se répondent, se confondent et se relaient. Paroles asymptotiques ou paroles asymptomatiques, véritable polyphonie, chacune de ces appropriations, encore que postulant la place de l'autre, n'arrive pas à le rejoindre, à se rejoindre, si bien qu'on ne saurait les situer les unes par rapport aux autres sur un axe temporel déterminé. La constellation étourdissante des déictiques de personne, de temps, et de lieu, sans cesse renouvelée, se solde par l'éclatement de la temporalité et instaure à la place un ordre temporel non du singulier mais du multiple, de nature kaléidoscopique, où chaque séquence se reflète et s'imbrique dans celles qui l'entourent.

De même, se trouve mise entre parenthèses, voire mise en échec, la possibilité d'établir une relation causale entre les énoncés narrés par ces voix multiples, par exemple dans les textes prônés successivement par Zaïd (p. 377-382), Medjnoûn (p. 384), l'auteur (p. 385), Medjnoûn (p. 386), ce témoin qui est ni l'un ni l'autre (p. 387), Medjnoûn (p. 388) et l'énonciateur anonyme (p. 389-392). Autant de prises de parole au sujet d'événements différents n'ayant aucun lien logique, les ensembles forment des blocs tout en maintenant des relations indéfinies avec le temps. Les événements constitutifs des différentes prises de parole obéissent davantage à une logique indicielle qui les renvoie au grand paradigme de l'histoire. Ainsi, temps, lieux et personnes s'imbriquent les uns dans les autres, de sorte que la structure polyphonique projette la singularité de l'événement

dans une relation dialectique de *pars totalis* que l'on serait tenté de nommer, d'après Sartre, un singulier universalisé. La surdétermination des prises de parole, celle des déictiques de spatialisation, de temporalisation et d'actorialisation, happent l'événement particulier et l'inscrivent dans un processus de transformation tout en le projetant et le percutant dans d'autres temps et d'autres lieux.

Bien que la dislocation spatio-temporelle du texte soit en un sens surmontée par l'expansion du paradigme de la polyphonie, déplaçant d'autres temps, d'autres lieux, assurant le maintien d'une tension sous-tendant forme et informe, chaque situation, lieu, temps conserve, malgré tout, une différence dans la ressemblance, une discontinuité dans la continuité que l'on retrouve dans la narration de chaque énonciateur. Chacun amène un début de réponse, mais aucun n'arrive à s'extraire des inextricables explications, à trouver le fil d'Ariane qui permettrait de découvrir l'issue, à se frayer un chemin au travers des embrouillaminis dans lesquels il s'enfonce, et passe son temps à dire sans comprendre, à décrire sans totaliser. Grâce à une écriture polyphonique, dans *le Fou*

*d'Elsa*, formes et contenus se reflètent dans un jeu vertigineux de miroitements, mais encore se dédoublent, se croisent, se tissent, maintenus dans un rapport de déhiscence par la figure du kaléidoscope. Ainsi ce poème, par sa facture même, réalise l'impossible rêve de théoriser le langage, de théoriser le sujet dans la langue, et promulgue, dans et par son fonctionnement, le sujet dans l'histoire, tout en s'inscrivant comme trace indélébile, inconnaissable, appelant et différant la clôture du sens. Forme-sens, la polyphonie n'est pas ici un simple relais, mais participe plutôt à la fois à l'historicité individuelle et collective, ancienne et moderne, imaginaire et symbolique, et produit, dans sa spécificité, les sens et les formes d'une culture donnée, son livre ouvert. Le kaléidoscope polyphonique n'instaure aucun ordre, n'apporte aucune réponse au « Qui parle ainsi ? » (p. 333) motivant la narration, mais il est producteur de tension par un questionnement sans réponse. C'est de la tessiture ourdie pour remonter à l'avènement, à l'origine de la parole — « Où es-tu ? [...] Où vas-tu ? [...] Que dis-tu ? » (p. 419) — que surgit, dans *le Fou d'Elsa*, la production du sens.

### Références

- ARAGON, Louis, *le Fou d'Elsa, poème*, Paris, Gallimard (NRF), 1963.
- BARTHES, Roland, « l'Écriture du roman », dans *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 25-32.
- BENVENISTE, Émile, « les Relations du temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250.
- — —, « De la subjectivité dans le langage », *ibid.* p. 258-266.
- — —, « l'Appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 79-90.
- GIROUX, Robert et Hélène DAME, « les Critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise », dans *Études littéraires*, volume 14-1 (1981), p. 123-162.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- KERBRAT-ORECHIONNI, Catherine, *l'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
- RODRIGUEZ, Pierre et Michèle WEIL, *Vers un « thesaurus » informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800*, Montpellier, Les Presses de l'Université Paul Valéry, 1991.